

MONOGRÁFICO

EL 'ARTE NUEVO' DE LOPE Y LA PRECEPTIVA DRAMÁTICA DEL SIGLO DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

EDITORES

J. ENRIQUE DUARTE

CARLOS MATA INDURÁIN

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2011 / 27.1 / ENERO-JUNIO

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370
2011 / VOLUMEN 27.1

Presentación	7-8
Ignacio ARELLANO Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
José María Díez BORQUE Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
Teresa FERRER VALLS Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
Carlos MATA INDURÁIN Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
Joan OLEZA De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
César OLIVA El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
Javier RUBIERA <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
Enrique RULL Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

Guillermo SERÉS “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
Frédéric SERRALTA ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
Kurt SPANG El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
Ana SUÁREZ MIRAMÓN Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
 SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	 281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

“El uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito”: la *Trecena parte de comedias* y el *Arte nuevo**

GUILLERMO SERÉS

Departamento de Filología Española
Universidad Autónoma de Barcelona
08193 Bellaterra, Barcelona
guillermo.seres@uab.cat

RECIBIDO: ENERO DE 2010
ACEPTADO: MARZO DE 2010

LAS BUCÓLICAS DEL ANTIGUO RUEDA

En 1620, salía la *Trecena parte de comedias*, primera en que Lope tomó las riendas teóricas de su teatro tras el *Arte nuevo* y en cuyo prólogo apostillaba que

la primera comedia deste libro (*La Arcadia*), puesto que es de pastores de la Arcadia, no carece de la imitación antigua, si bien el uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito, antiguamente imitadas del famoso poeta Lope de Rueda.

Además de constatar que la comedia “imita” a las de la Antigüedad grecolatina, de estas palabras se desprenden dos afirmaciones: que el uso ya no admite llevar a escena una comedia pastoril que pueda imitar la rústica naturalidad de los idilios de Teócrito y que los coloquios pastoriles de Rueda, en cambio, sí imitaban el mundo del antiguo poeta.¹ Por los mismos años, volvía a subrayar la dependencia teocritea de las églogas de Lope de Rueda:

Quien hubiere leído los dos *Cancioneros* antiguos habrá visto en aquel grosero lenguaje divinos pensamientos [...]. Pues si ha visto los que en-

tonces llamaban coloquios, aquellas églogas, digo, de Vergara y Lope de Rueda, conocerá en aquella pureza el alma bucólica de Teócrito. (Introducción a la *Justa poética de San Isidro*, fol. 3v.)

Veinte años antes, en 1599, el propio Lope señalaba, al principio del *Isidro, poema castellano*, que “el antiguo Rueda hizo unas *Bucólicas* dignas de toda alabanza y estimación”, a pesar de haber usado las coplas castellanas.² Sea cual sea el sentido, Lope trae a Teócrito como representante, primero y antonomástico, de lo bucólico, idílico y arcádico,³ cuyo equivalente teatral en España sería Lope de Rueda, “cuyos *Coloquios pastoriles*, sin embargo, obedecen más a una tradición literaria culta” (Froldi 88).⁴ Evidentemente, no hay que entender aquellos adjetivos en el sentido que les da Virgilio, cuya Arcadia no es ya la agreste región del Peloponeso de Teócrito, donde aparecen vaqueros, ovejeros y cabreros en insoslayable jerarquía.

Por ello ratifica la necesidad de superar a Lope de Rueda, que, como Teócrito, *mutatis mutandis*, tuvo su mérito al inaugurar el “uso” y abundar en las “costumbres” del espectador con sus “actos” o comedias, también llamadas “entremeses”,⁵ como apunta en el *Arte nuevo*:

Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa, tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero,
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto. (vv. 64-73)

Con el término *entremés*,⁶ Lope se refiere a todas las comedias antiguas que incluían personajes de extracción social baja “porque entremés de rey jamás se ha visto”, v. 73 ; lo que, a su vez, comportaba “bajeza de estilo” (vv. 74-75).⁷ Aunque sancione, aparentemente, una equivalencia entre entremés y comedia antigua, que separaban comentaristas de la *Poética* tan conspicuos como Pedro Juan Núñez,⁸ Lope parece deliberadamente ambiguo, porque él mismo hará intervenir a reyes en sus comedias, aunque no en acciones cómicas (*Arte nuevo*,

v. 60); mientras que plebeyos como Peribáñez podrán "imitar" acciones trágicas, de modo que no quede en entredicho la regla de oro clásica y se encuentre una solución intermedia,⁹ como apunta él mismo más abajo: "ya que seguir el arte no hay remedio,/en estos dos extremos dando un medio" (vv. 155-56). De modo que no es suficiente la convención antigua, el *ars perennis*, ni tampoco la mera espontaneidad natural con que se suele identificar el gusto popular, asociado a Lope de Rueda y los primeros autores, porque Lope "sabe que la inspiración natural puede brotar una nueva forma poética, pero sabe también que ésta necesita una norma artística propia" (Froldi 167).

Lope cree necesario superar a Rueda, parece desprenderse de lo dicho, porque la evolución del teatro corre parejas con las exigencias del "vulgo" (*Arte nuevo*, vv. 149-50), ávido de emociones y novedades: "hablo en esto por la boca del vulgo [...], me persuado que la novedad puede más que la razón".¹⁰ Pero siempre que no sea un freno para la mejora de las comedias, ni para el abandono absoluto de las reglas.¹¹ Entre otras razones, porque el vulgo de Lope de Vega es ya el público español contemporáneo, un conjunto heterogéneo, pero que ha aceptado mayoritariamente la evolución del teatro hacia la comedia nueva por haber sido educado por ello a lo largo de un tercio de siglo.¹² A sabiendas de que "la comedia también iba ciertamente dirigida a los que pudieran apreciar y agradecer los "estudios de autor"" (Montesinos 15), como apunta en el prólogo dialogado de la *Decimasexta parte*:

- | | |
|-----------|---|
| TEATRO | En la comedia de España [...], tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres. [...] |
| FORASTERO | Algunos doctos y cortesanos habrá también que agradezcan a los poetas sus estudios. [...] |
| TEATRO | Qué importa, si no puede vivir el autor del parecer y singular voto de los que saben. (s. p.) |

El "autor de comedias" no "puede vivir" de la ínfima porción del público que entiende todos los conceptos, del mermado aplauso "de los que saben"; tiene que llenar el corral con lo exquisito y lo "plebeyo".

EL ORNAMENTO DE LO HUMILDE

Sin que ello suponga un demérito de la obra, porque Lope sabía que las cosas plebeyas o humildes también pueden ir adornadas, como apostillaba en el prólogo a las *Rimas*, dedicado a Juan de Arguijo, con la autoridad de Virgilio y refiriéndose a la *Arcadia* en prosa y, de paso, a *La hermosura de Angélica*:

Para escribir Virgilio de las abejas, hablando con Mecenas, dijo: “Admiranda tibi levium spectacula rerum”. Si V. M. ha pasado mi *Angélica*, no viene mal esto mismo, y así dice el Tasso en su *Poética* que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en el *Arcadia* tengo escrito. (Vega 1998, 575)¹³

Lo seguirá diciendo en otros muchos sitios, como en el prólogo a *Las almenas de Toro*, de la *Parte catorce* (1620), en la dedicatoria a Guillén de Castro, del que alaba sus tragedias:

La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristóteles y Robortelio Utinense comentándole, “at vero tragedia praestantiores imitatur”, de donde se sigue clara la grandeza y superioridad del estilo [...]; género, en fin, jocoso, que admitía las fábulas, como Aristóphanes en la comedia antigua, de quien se rió Sócrates y corrigió Menandro [...]. Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene V. M. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma, y al humilde estilo de la comedia se da licencia (donde el bárbaro vulgo la tiene para mayor aplauso) a cualquiera de los que juntan consonantes en cuentos imposibles. (35)

Este “humilde estilo” y aquella relajación de las normas permiten que en la comedia se puedan reflejar fielmente las “costumbres”, buenas o malas que sean, como le dice el Duque a Ricardo en *El castigo sin venganza*:

DUQUE Agora sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada

de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres. (vv. 214-25)

El lenguaje ha de estar en consonancia (*Arte nuevo*, vv. 257-68), alejado de la "cultura aspereza" (véase abajo), como le advierte Robortello,¹⁴ a quien también acudiré para defender la comedia como género mixto:

TEATRO Toda la poesía antigua es opinión de Ateneo que se dividía en escénica y lírica, luego digna de más estimación que algunos piensan, y no de ser tenida por nueva y de menos valor en la parte ridícula, pues refiere Robortelio que éstos tenían por mejores poetas, "si iocos satyricos intermiscerent, quibus expectantium animi relaxarentur"; de lo que se acuerda bien Horacio cuando dijo: "Iocum tentavit, etc." ("Prólogo", *Parte catorce*, s. p.)¹⁵

Lope, o sea, Robortello, se refiere a las distinciones del libro XIV de los *Deipnosophistae*, de Ateneo, donde divide la poesía escénica en trágica, cómica y satírica.¹⁶ Cita, por otra parte, el verso 222 de la *Epistula ad Pisones*, central en un pasaje en que Horacio defiende la risa compatible con la gravedad:

Carminē qui trágico vīlem certavit ob hircum,
mox etiam agrestes Satyros nudavit et asper
incolumi gravitate iocum temptavit [...]
Verum ita risores, ita commendare dicaces
conveniet Satyros, ita vertere seria ludo (vv. 220-26)

'El que con un poema trágico se disputó un vil macho cabrío no tardó tampoco en llevar a escena a los desnudos y agrestes sátiros, y a provocar la risa sin desdoro de la gravedad [...]. Pero he ahí cómo hay que presentar a los sátiros burlones y mordaces, y pasar de lo serio a lo jocoso'.

La Arcadia, arriba citada, es un buen ejemplo de esta mezcla, pasada por el tamiz de la obra homónima de Sannazaro (abajo insisto), pero sin olvidar el fa-

vor del público, que apreciaba esta alternancia,¹⁷ subrayada por el mismísimo Horacio y encarnada por personajes como el Cardenio de *La Arcadia*:

CARDENIO Arcadia, entre estos pellejos,
 me tiene por hombre astuto;
 hoy quiero coger el fruto
 de mis sutiles consejos.
 Yo sé por dónde podré
 detrás del altar meterme;
 y pues que la diosa duerme,
 yo por la diosa hablaré.
 Que si lo que yo dijere
 creen que dice la diosa,
 será Belisarda hermosa
 para quien yo se la diere. (vv. 513-24)

Aquí, el sutil Cardenio, ¡ejerciendo de Venus casamentera!, urde una treta para que Anfriso y Belisarda puedan recuperar el amor. Así, lo pastoril tosco, o entremesil, que representa aquel personaje, aúpa a lo pastoril bucólico o cortesano, figurado en los amores contrariados de éstos. El exceso que supone que un gracioso se erija en una suerte de *deus ex machina* de la acción principal es análogo al tratamiento humorístico de Anfriso, que confunde a Bato con Belisarda y a Cardenio con Olimpio. Es una falta de tino que destierra el *pathos* que tenía la previa versión novelesca, pues, convertida en comedia, ha perdido el asunto el valor circunstancial que tuvo en la novela cuando se publicó, como *roman à clef* bucólico, veintidós años antes. A este notorio cambio de orientación de la comedia influyó notablemente el público: el de la novela era selecto y minoritario; el “vulgo” de la comedia, mayoritario y de corral, que exigía ingredientes satíricos, como lo son los incluidos en la especie de entremés que protagonizan Cardenio, Bato y el mismísimo Anfriso.

LO PASTORIL Y LO CORTESANO

Por eso recuerda en su dedicatoria, arriba citada, que para aquella versión teatral de *La Arcadia* ha tenido en cuenta el “uso” de la “comedia nueva”, entendido como la evolución irreversible del género, que en estos derroteros españoles ha asumido la doble tradición pastoril y cortesana, como también re-

cuerda en la dedicatoria a *La pastoral de Jacinto* (1613), porque merced a dicha combinación "con más honestidad se cubren los amorosos afectos de esta corteza rústica, como se ve en la églogas que los poetas griegos y latinos más honestos nos dejaron escritas, de quien no menos nuestros españoles sacaron tantas imitaciones" (s. p.).

Se acoge, así, a la tradición pastoril, pura o pasada por el filtro cortesano, por "cubrir" aquellos afectos,¹⁸ con la "corteza rústica",¹⁹ pero, muy especialmente, "por hablar con mayor libertad, dulzura y gracia, entre las soledades, árboles, ríos y fuentes, lo que por ventura pasaba en los suntuosos palacios de los príncipes" (*La pastoral de Jacinto*).

Tal como apunta Quintiliano (*Institutio oratoria*, VI, ii, 12), apostando por la "ética de los afectos", el *pathos* y el *ethos* tienen la misma naturaleza; la diferencia es de grado, aunque él quiere para el orador un *ethos* "suave y complaciente [...], tierno y humano, agradable a los oyentes [...], en que la actitud moral del orador resplandezca en su discurso" (VI, ii, 13). La distinción, con todo, ya la traía Cicerón en el *Orator*, XXXVII, 128, donde distinguía entre *ethicon* y *patheticon*: aquél "es apropiado a la naturaleza, a los caracteres y a los hábitos de vida; éste [...] es el que perturba y excita el ánimo, y es en éste donde reina la elocuencia".²⁰ Obviamente, el *ethos* y el *pathos*, o *adfectus*, son, respectivamente, parecidos "a la comedia y a la tragedia", como apunta Quintiliano.²¹

En Lope, lo bucólico, el *ethos*, "enmascara" afectivamente la pasión (el *pathos*); lo rústico o arcádico rebaja la crudeza del amor: ambos polos se complementan, se adecuan o conciertan, en el marco de la Comedia nueva, y lo satírico edulcora la gravedad del caso, como quería Horacio. Lope ya lo apuntó al principio de su carrera y lo recordó en la dedicatoria de *La serrana de Tormes*, "en que probé la pluma en el principio de mis estudios" y que, "al ser de 'serranos toscos', pedía mayor Mecenas". La recupera para la parte *Decimasexta* y le ofrece al conde de Cabra

serranos toscos [...], cual suelen alegrar en las soledades, arroyos puros y robles ásperos, los ojos enseñados a los cultivados jardines de las cortes, por ofrecer a V. S. con más verdad lo que la naturaleza cría, que lo que el arte enseña, tan bien pintado por Sanazaro en el prólogo de su *Arcadia*. (s. p.)

La evocación de Sannazaro es muy significativa, porque el napolitano asumió la doble herencia, la virgiliana y la experimentación pastoril que Boccaccio lleva

a término en sus afortunadas obras vernáculas, como el *Ninfale d'Ameto*,²² y se propuso restaurar la pureza y autenticidad de la poesía bucólica, convirtiéndola en el mito de la sencillez, reelaborando la tosquedad primitiva con la elegancia platónica; asumiéndola como *sprezzatura* ('natural descuido'), según definirá Castiglione. Sannazaro lo explicita en el proemio de su *Arcadia*, donde abunda en la antítesis ciudad-campo, de raíz teocritea,²³ y, como acabamos de ver con Lope, contrapone los árboles que crecen espontáneamente con las plantas cultivadas en el jardín, para explicar el placer que se deriva de la contemplación y audición de lo natural, ya sea hórrido o sublime, ya rústico o humilde:

Suelen, las más de las veces, los altos y espaciosos árboles en los espesos montes de la natura producidos, más que las labradas plantas de enseñada mano traspuestas en los compuestos jardines, a los que miran agradar [...]. Por la cual cosa (aun así como yo pienso) acaece que las silvestres canciones escriptas en las toscas cortezas de las hayas deleiten no menos a quien las lee que los compuestos versos escriptos en las rasas cartas de los dorados libros [...]. Por tanto, en esto fiándome, podré yo muy bien entre estos campos a los árboles que me escuchan y aquellos pocos pastores que allí estarán recontar las rústicas églogas de natural vena salidas [...]; así, de ornamento desnudas exprimiéndolas, como debajo de las deleitosas sombras al ruido de las muy claras fuentes, de los pastores de Arcadia las oí cantar. A las cuales, no una vez, mas mil, los montanos dioses, de dulzura vencidos, dieron atentas orejas [...]. Por do yo, si lícito me fuese, por más gloria ternía poner mi boca a la baja fístula de Coridón, dada antes a él de Dametas por preciado don, que a la sonora flauta de Palas [...]. Que cierto es muy mejor la poca tierra bien labrar que la mucha dejalla, por mal gobierno, miserablemente embosquecer. (Sannazaro fol. a^{IV})

Lope tendría presente esta idea de Sannazaro cuando en *La Arcadia*, y otras obras análogas,²⁴ encontramos sobre la urdimbre cortesana piezas pastoriles que combinan el teatro de corral y el de palacio, donde mantiene el universo dramático pastoril, pero con la escenografía italiana y el verbo barroco; donde mezcla lo patético y lo satírico. En la comedia *La Arcadia*, así, incorpora artificiosos juegos de salón, complejas escenografías, como un templo practicable, etc., etc. Es, por lo tanto, una obra de transición, en la que convergen lo más característico de un género nacido para el palacio (las églogas de Juan del

Encina), pero desde el populismo (Lope de Rueda). Aquella tradición pastoril, que nunca desmintió su carácter cortesano 'puro', volverá con los años, y tras su paso por los corrales, a los salones nobles.²⁵

Por aquí se induce también lo español: la prueba de fuego es la calle (o sea, el corral); una vez superada, se "re-cortesanza" la comedia; en su doble sentido: vuelve a la corte y presenta un particular sentido de la *sprezzatura* que dictara tantos años antes Castiglione. Diríase, pues, que ese paso populista (el "vulgo") es el "uso de España": un grado más de sublimación o estilización que combina lo pastoril y lo cortesano,²⁶ para cubrir "los amorosos afectos".

LO CLÁSICO Y LO "BÁRBARO" ESPAÑOL

Esa defensa del banco de pruebas del "vulgo", del corral, la trae una y otra vez a lo largo de los 156 primeros versos del *Arte nuevo*, donde va a distinguir entre la antigua y la "nueva" crítica, sosteniendo que el tiempo muda las costumbres y con ello forzosamente cambian las leyes de la creación artística, se flexibilizan; todas las relativiza el "vulgo". Porque las normas, los conceptos teatrales varían con las épocas y resulta necesario acomodarlos a los cambiantes gustos del auditorio, dando al sabio y al grosero que reír y que gustar, como apuntará, mucho más tarde, en el prólogo a *La mal casada*, de la *Décima quinta parte* (1621), dedicada a Francisco de la Cueva y Silva:

Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de V. M. esta comedia, pues, siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien fue introducida [...]. En ellos tuvo principio, no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben, pues, aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las más veces, dando mayor lugar a los espectáculos y invenciones bárbaras que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente.

Esa carencia de la "verdad del arte" que se da en el "uso de España" de estos "espectáculos y invenciones bárbaras", que siempre obtienen, dice con retórica, el "infelice aplauso", la suple su utilidad multitudinaria, sigue diciendo a renglón seguido, echándole su parte de culpa a los "autores de comedias", o sea, a los empresarios:

Los autores tienen su parte de esta culpa, pero pues “multa in iure civili, contra strictam rationem disputandi, pro communi utilitate recepta sunt”, no es mucho que, por la de tantos en esta parte, perdonen los observantes de los preceptos la imperfección que digo.

De modo que “los que oyen”, “los que las escriben” y “los autores” están de acuerdo en que el teatro, según el “uso de España”, siga siendo multitudinario, útil y divertido; se han empeñado, tácita o explícitamente, en que el teatro funcione (¡quién lo iba a decir!), esto es, en que sea “bárbaro”. Se lo recuerda, mucho más tarde, a Claudio:

Cortés, perdona, ¡oh Claudio!, el referirte
de mis escritos bárbaros la copia;
[...]
Débenme a mí de su principio el Arte,
si bien en los preceptos diferencio
rigores de Terencio,
y no negando parte
a los grandes ingenios, tres o cuatro,
que vieron las infancias del teatro. (vv. 463-74)

A sabiendas de que ha originado todo un teatro; sintiéndose, a estas alturas, más seguro que nunca de su triunfo.²⁷ Ello es así por las cualidades que ha ido atesorando la Comedia nueva. Por eso, aquel “arte que conocen pocos” (*Arte nuevo*, v. 34), el de las normas clásicas o perennes, no se ajusta al “gusto” de un “vulgo” paulatinamente educado con y en las versátiles reglas de los que, precisamente, “el vulgar aplauso pretendieron” (v. 46) y a los que “es justo/hablarle en necio para darle gusto” (v. 47-48). Lo “justo”, así, representa el equilibrio de un contrato: el pactado, tácitamente, “entre el público, que paga [...] y el autor dramático que recibe una parte del dinero cobrado [...]”; gracias a un número muy reducido de personajes y de situaciones, la comedia nueva logra complacer a un público que desea divertirse una tarde, nada más” (Neumeister 168).

Esta adecuación de las reglas al “gusto” del “vulgo” se da tanto en las tragedias cuanto en las comedias, en lo palatino y en lo pastoril, en el corral y en la corte... Pero más en las comedias que mezclan géneros, desechando la unidad de acción en favor del “estilo español”, cuya primera característica es, pre-

cisamente, la mezcla, combinación o adecuación de las reglas: consecuencia directa de la ruptura con la división genérica, que es, precisamente, una de las causas del gusto del vulgo, es decir, del deleite que obtienen los espectadores con la representación: "Yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,/con lo que se consigue es lo más justo" (*Arte nuevo*, vv. 209-10).²⁸ Por lo mismo, una comedia española, por buena que sea, "tiene los días contados, porque su éxito depende de ese público, infinitamente cambiante, que la contempla, porque condición propia del vulgo, según Lope lo ha dicho mil veces, es ser "vario"" (Montesinos 19). Así, son obras marcadas por la contingencia y el relativismo; cualidades que, unidas a "esa variabilidad infinita de la obra cómica, (que) era consecuencia de su vitalidad misma" (Montesinos 19),²⁹ son las principales virtudes de su teatro, las que alcanzan el aplauso del "bárbaro vulgo".

Tanto es así, que ni siquiera usa la palabra tragedia, que podría, en algunas obras históricas, sino que prefiere usar *tragicomedia*, que define mejor la novedosa, pero ya octogenaria, "costumbre de España", como señala a Guillén de Castro en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*, de la previa *Parte catorce* (1620), recordándole la importancia del "aplauso" del "bárbaro vulgo":

Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene V. M. con los que saben, que a la tragedia no se puede atrever toda pluma, y al humilde estilo de la comedia se da licencia (donde el bárbaro vulgo la tiene para el mayor aplauso) a cualquiera de los que juntan consonantes en cuentos imposibles. Obligado estaba yo a dirigir a V. M. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo; pero como en esta historia del rey don Sancho entra su persona y las demás, que son dignas de la tragedia, por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos, no está lejos el que tiene, por algunas partes, de la grandeza referida, de cuya variedad tomó principio la tragicomedia. (s. p.)

En el prólogo general a esta *Parte catorce*, Lope abunda en que las que siguen están "fuera del arte", alabándose a sí mismo por boca de la personificación del Teatro:

TEATRO Ésta es la *Parte catorce de la comedias* [...] del autor a quien debo, si no mis principios, mis aumentos en la lengua de España, facilitando el camino a los demás raros ingenios, que me honran con sus escritos y le han seguido. Mayores

cosas se pueden esperar dellos, porque ya es tan fácil escribir una comedia de las que se usan, fuera del arte. (s. p.)

Por ello mismo, Lope, que ha dado esos “aumentos” al teatro español, se creyó en la obligación de darle también reglas nuevas, ajustadas al “uso” y expectativas del público, pero sin olvidar del todo los orígenes,³⁰ como expone al principio del *Arte nuevo*, donde nos recuerda que puede, “más que razón y fuerza, la costumbre” (v. 32).

Lo subraya por boca del autor de comedias Gaspar de Porres (el propio Lope) en los preliminares de la *Parte cuarta*, publicada en 1614:

aquí verá el lector en estas doce comedias muchas cosas sentenciosas y graves, y muchas aguda y sutilmente dichas, que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas, y muchas dellas en menos tiempo del que fuera necesario, por el poco que para estudiarlas les quedaba a sus dueños, no se deja, con todo eso, de conocer la fertilidad de su riquísima vena, tan conocida a todos, que lo que el cielo le dio natural, no pienso que haya tan deslumbrada malicia que lo niegue del arte de las comedias, digo de los preceptos dél, que en España no se guarda. Remito a los quejosos al que él escribió para su defensa en la Academia de Madrid: que anda impreso en sus *Rimas*, porque ya pocos deben ser los escrupulosos a quien no conste que no hay en España más preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin con ella si conseguía el gusto de los oyentes, etc. (*Parte cuarta*, “A los lectores” 34)

Señala especialmente que Lope ha llevado a la perfección los “preceptos” nuevos, porque “el arte de las comedias en España no se guarda”, o sea, el *ars perennis* no tiene sentido en el teatro español, cuyo único precepto es “satisfacer al vulgo”. Para él escribe sus comedias, que también incluyen “cosas sentenciosas y graves, aguda y sutilmente dichas”, para el sector del público capaz de captarlas. Esta combinación del “gusto de los oyentes” (sancionado por Aristóteles) y las sutilezas descarta cualquier reparo que pudiera suscitar entre los “escrupulosos” el *Arte nuevo*.

LAS MEZCLAS DE LA COMEDIA NUEVA

La principal característica de lo español, así, es la pluralidad de acciones, o el desdén por la unidad de acción, que, por ejemplo, practicaron Lope de Rueda y Navarro. A esta mezcla hay que añadir la de los estilos,

porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica. (vv. 190-92)

La contundencia de estas afirmaciones ahorra cualquier otro comentario, porque para Lope ningún principio impide la mezcla de los modos trágico y cómico (véase, en este mismo volumen, la contribución de Arellano); la ruptura con las otras dos unidades, de tiempo y lugar, es mucho menos trascendente. Así lo ratificarán preceptistas tan conspicuos como Mártir Rizo, en ocasión de diferenciar, en 1623, las comedias de las tragedias: "Unas son imitaciones de la acción de personas particulares, como es la comedia; otras [...] de personas ilustres" (32). Tanto es así, que para Pellicer, "sólo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares, donde no hay príncipe absoluto" (en *Preceptiva* 269).

La solución parece la tragicomedia.³¹ Ni siquiera González de Salas rechaza el nuevo concepto de tragedia en su *Nueva idea* (Sánchez Laílla 32). Es tragicomedia porque el rey, personaje de tragedia, se pasea entre la humilde y cómica plebe sin perder su dignidad real,³² como temía Felipe II y recuerda Lope (*Arte nuevo*, vv. 157-64). Esta combinación de lo elevado y lo ridículo afecta también a la composición: una mezcla, *a priori* indecorosa, de personajes y de estilos trágicos y cómicos:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho. (vv. 174-78)³³

Ése será el "uso" que acabará prevaleciendo y formando "el gusto" del público; ése será "el estilo español" que citaba al principio, atesorado paulatinamente a lo largo de su carrera. Un "estilo" que no renuncia a las reglas básicas de la *Poética*, ni a la adaptación progresiva al gusto del vulgo, pasando por encima

de algunos preceptos cuando sea menester,³⁴ principalmente los que limitan la creación poética, como apunta en estos versos de *Lo fingido verdadero*:

DIOCLECIANO	Hoy me has de hacer una notable fiesta: prevén, mientras que como y el Senado honra mi mesa, una gentil comedia.
GINÉS	Escoge la que fuere de tu gusto. ¿Quieres el <i>Andria</i> de Terencio?
DIOCLECIANO	Es vieja.
GINÉS	¿Quieres de Plauto <i>El milite glorioso</i> ?
DIOCLECIANO	Dame una nueva fábula que tenga más invención, aunque carezca de arte, que tengo gusto de español en esto, y como me le dé lo verosímil, nunca reparo tanto en los preceptos, antes me cansa su rigor, y he visto que los que miran en guardar el arte, nunca del natural alcanzan parte. (vv. 1204-17)

Un estilo, en fin, que se compagina estupendamente con el prólogo de *La Jerusalén conquistada*, donde intenta justificar, en vano, que Alfonso VIII fue a la tercera Cruzada con Ricardo Corazón de León: “Y cuando todo fuera distinto de la verdad (que no debe ningún español creerlo), basta haber dicho Aristóteles: ‘Non poetae esse facta ipsa narrare, sed quemadmodum vel geri quiverint, vel verisimile, vel omnino, necessarium fuerit’” (I, 25). Y por supuesto con el *Arte nuevo*, cuando recomienda al poeta: “Guárdese de imposibles, porque es máxima/que sólo ha de imitar lo verosímil” (vv. 284-85).

LAS GENERACIONES DE POETAS

Con todo, el argumento central del *Arte nuevo* es que, paradójicamente, su autor no inventó ninguna fórmula nueva, sino que continuó una práctica teatral que remonta, otra vez, a Lope de Rueda. La insistencia en la continuidad se acabará convirtiendo en un lugar retórico del madrileño,³⁵ porque, trayéndolo, también se libraba de la acusación de desconocer o ignorar la preceptiva y, al mismo tiempo, de la de haber abandonado la comedia “vieja” de Rueda y Navarro. Porque la suya la presenta como una comedia “nueva”, aunque dependa

—otra paradoja— de aquellos “bárbaros”, posiblemente los valencianos, de quienes tanto aprendió.³⁶ Aparte de eso, subraya la constante evolución del teatro español, de acuerdo con los gustos y costumbres, que ya señalaron Rey de Artieda o Juan de la Cueva, en el *Ejemplar poético*:

Introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades. (vv. 523-25)

Lope abunda en que los autores de la segunda generación desviaron las comedias de sus cauces antiguos; o sea, parece salvar a los primeros poetas dramáticos, que escribieron “con arte” y luego vino una “generación intermedia”, los “bárbaros”,³⁷ cuyos miembros “sólo buscaban el aplauso del vulgo, que abandonaron el arte y que crearon un público incapaz de apreciar las obras escritas con arte: éste es el publico que ha heredado Lope y para el que escribe. Afirma, no sin ironía, que no tiene más remedio que escribir lo que este público quiere ver (Johnson 96). Porque, obviamente, bárbaro es él mismo, como se desprende de los sutiles e irónicos versos:

porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así se introdujeron de tal modo,
que quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón, que puede,
entre los que carecen de su lumbré,
más que razón y fuerza, la costumbre. (*Arte nuevo*, vv. 22-32)

No menos irónico el v. 31, refiriéndose a la luz de la retórica antigua.

Él mismo ya lo señalaba mucho antes, en el prólogo a *El peregrino en su patria*, redactado en fechas muy cercanas al *Arte nuevo* y primer texto impreso (o sea, público) en que defiende su teatro; un prólogo que posiblemente escribió en respuesta a la publicación de las *Seis comedias de Lope de Vega* (1603),³⁸ y donde advertía a

los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueron oídas de los españoles (*El peregrino en su patria* 63)

OTRAS ESPECIES DE “BÁRBAROS”

Otro modo de comprobar el arraigo de la tradición vulgar en España, esta vez *a contrariis*, la apuntará, mucho más tarde, en la muy conocida dedicatoria a Marino de *Virtud, pobreza y mujer*, de la *Parte veinte* (1625), la última de las partes “teóricas”, citando explícitamente a Lope de Rueda y Navarro:

En España no se guarda el arte, no ya por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Navarro, que apenas ha ochenta años que pasaron, le guardaban, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron. Los versos cortos son castellanos antiguos, no usados en Italia, aunque he visto algunos en el Serafino, no despreciados de la lengua latina, como se ve en sus himnos, hasta guardar el rigor de los consonantes.³⁹ Dulce y dificultosa composición, que la falta del natural, que ha de ser el primero fundamento deste edificio, destierra con arrogancia, introduciendo en España la bárbara aspereza que llaman culta, por quien la defensa de la lengua (cuya gramática no sufre estas novedades) me debe tantas injurias. (fol. 204r-v).

Lope da fe aquí de la existencia de otros bárbaros, los que practican “la bárbara aspereza que llaman culta”. En la primera comedia de la misma parte, *Lo cierto por lo dudoso*, ya engarzaba la falta de preceptos de las comedias españolas con la desmesura de la lengua culta, viniendo a indicar que el límite preceptivo es el de la inteligibilidad, no tanto el más o menos estilo “rústico”, como le señala a Fernando Afán de Ribera en la dedicatoria:

Hice elección de esta comedia entre las doce desta parte para ofrecer a v. Excelencia algún rústico fruto de nuestra humilde vega [...], porque como en España [las comedias] no tienen preceptos, no ofenderá su grave juicio [...], que a los vulgares en cualquier calidad no hay que tener respeto. Debiera Apolo hacer concilio de sus Musas y definir qué estilo debemos usar ahora para quietud de los elevados y singulares, que así se lla-

man los que, malcontentos de la verdad de la lengua cuanto agradados de su vanidad y locura, penan en diferentes lugares como las almas [...]. Si el remedio del corto natural se ha de fundar en la obscuridad y bárbaro estilo, ¿para qué escribe el que ha de fatigar al que le ha de leer [...]? No es ésta la diferencia del hablar natural o figurado [...]. Puesto que la peregrinidad sea vicio de los españoles [...], pero sacar de su naturaleza a la retórica y que no sea su definición "arte de bien decir", sino de lenguaje bárbaro, ¿qué facultad lo permite, qué nación lo sufre? Si ahora preguntáramos a Guillelmo Budeo cuándo había de ser el día de mayor confusión, no respondiera aquel donaire, sino que "en el tiempo que escribiesen los hombres para no ser entendidos". (s. p.)

Frente a esta "barbarie culta", la del *Arte nuevo*, o sea, el "estilo español", es perfectamente admisible, máxime por las características que hemos ido señalando: por su multitudinaria aceptación, como resultado de la adecuación al "gusto" de todos los públicos, conseguida con naturalidad y verosimilitud, tramas ingeniosas y conceptos sutiles; por la combinación de acciones y géneros, mezclando lo trágico y lo cómico (la tragicomedia), y por enmascarar rústicamente lo cortesano, cubriendo los "afectos". Las tres grandes prácticas de la "barbarie" popular heredada que acabó asumiendo plenamente y teorizando efusivamente, a partir del *Arte nuevo* y a lo largo de noventa y seis comedias, las comprendidas entre las *Partes Trecena* y *Veinte*, desde *La Arcadia* de aquella *Parte* y defendiendo un estilo "mixto", "bárbaro", aunque diametralmente opuesto a la "bárbara aspereza" de los gongorinos. Porque, como le señalaba a Afán de Ribera, lo importante es "ser entendido": lo dice en una comedia significativamente titulada *Lo cierto por lo dudoso*, de la *Parte Veinte*, la que clausura el despliegue teórico.

Remacha una y otra vez que el modo de escribir, ver y promocionar teatro en España no admite la rigidez "estamental" ("entre plebeya gente") y la supuesta sola "acción" del bucolismo de Teócrito que heredó Lope de Rueda: la *Arcadia*, de nuevo, es la mejor ilustración de la pluralidad de acciones y entre gente diversa, donde lo bucólico o pastoril encubre la realidad y lo cortesano, enmascarando los "afectos", con su *ethos*. Opta por la solución intermedia (*Arte nuevo*, v. 156), aristotélica, entre la barbarie "tosca" de Lope de Rueda y la "cultura" de los gongorinos.

Lope se siente respaldado, tácita y a veces explícitamente, en el *Arte nuevo* y en otros textos contiguos o afines (las *Partes* XIII-XX), por la tradición española, pero también por Virgilio, que defiende lo humilde, aunque superando

el bucolismo de Teócrito; por Horacio, que avala la mezcla expuesta en el *Arte nuevo*, o por Cicerón y Quintiliano, que sancionan la combinación de estilos o *genera dicendi*, relacionados con el *ethos* y *pathos*, el encubrimiento de los afectos, tal como recomendarán siglos más tarde los humanistas del siglo XVI, con Castiglione a la cabeza, y practicó Sannazaro. Además del napolitano, entre los modernos también tiene muy presentes los *Discorsi dell'arte poetica*, de Tasso. Pero ésa ya es otra historia.

Notas

- * Este trabajo lo he redactado al amparo del grupo de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología “Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega” (HUM2006-09046).
- 1. Blecua 2006, 317, que trae más paralelos, concluyendo que “Rueda es, a su juicio, el primer escritor de comedias que ha sabido guardar las reglas del arte y que en los coloquios pastoriles ha podido reflejar el mundo primitivo y rústico de los idilios de Teócrito”; complétese con Johnson, Toro-Garland, Egido, Trueblood, Oleza, 1986; específicamente, Novo y Finello 166-67 y 179-80.
- 2. *Isidro* 15; antes ha preguntado; “¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza? Perdone el divino Garcilaso, que tanta ocasión dio para que se lamentase Castillejo”. Según Blecua 2006, 313, es posible que, al referirse a Lope de Rueda, aluda al coloquio *Gila*, como defiende Canet 23-24, y véase Weiger 1981, que destaca la fidelidad de Lope a ciertas tradiciones. En general, Johnson y Maestro.
- 3. Parafraseo a Cristóbal 24. Ver simplemente los clásicos estudios de Rosenmeyer, Segal, Halperin y Brioso 1986, 25-34 y 1998; para nuestras letras, el benemérito de Hompanera, y los de Canet 23-24 y Pérez-Abadín 12-13; Blecua (en prensa) recuerda que Teócrito había sido traducido al español por Cristóbal de Horozco y adaptado por Feliciano de Silva; no hay más traducción romance hasta la que incluyó, en 1617, Esteban Manuel de Villegas en *Las eróticas o amatorias*; véase también la excelente te-

- sis de Castro. Para Lope en concreto, Ravasini.
4. En ese sentido, Gerhardt 157, señala el contraste entre "ses vigoureux *pasos* realistes, ses comédies destinés au grand public, tandis que les trois médiocres *colloquios* pastoraux italianisants étaient des œuvres de circonstance, jouées dans un milieu aristocratique". Para la diferencia entre paso y entremés, Crawford 11, y, en general, Asensio 1965, 15-40.
 5. Y aunque "suele incluirse el entremés, y con justicia, entre los géneros que de cerca describen tipos y costumbres, no cabe, sin embargo, afirmar que constituya un género radicalmente verista. [...] Sólo con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época" (Asensio 1965, 32-33).
 6. Newels 153-56 y 193-97, y Toro-Garland 106, que insiste en "el amplio significado del término *entremés*", el que, "contrariamente a lo que se sostiene [...], es, desde los albores del teatro medieval y renacentista, el equivalente a 'obra dramática' o 'auto'". En general, Asensio 1965, 16-8.
 7. "Cuán sencillamente expone que para él el entremés es género teatral inferior por dos razones: a) los personajes son plebeyos, no son *reyes*, 'poderosos', ni grandes señores; b) el estilo literario de los entremeses padece de 'bajeza', porque la lengua de los personajes tiene que reflejar su condición social y porque, además, carece de la forma bella y exquisita musicalidad del verso" (De José 76, cursiva suya).
 8. "Los grechs tenien també suspensos y entremedios que eran fora la maranya y en argumento de fábula"; lo estudia y transcribe Alcina 30, apuntando que el término *maranya* también figura en el introito de la *Armelina* de Lope de Rueda (27).
 9. En el *Arte nuevo* "falta la polémica contra un activo teatro clasicizante, que, por lo demás, no existió nunca en España, y del cual Lope no parece tener ni siquiera noticia exacta de cómo podía ser... Fue la crítica del setecientos la que sugirió la idea de una oposición entre teatro regular y teatro lopesco" (Froldi 172).
 10. *Epistolario*, IV, 151. Es una carta muy tardía, de 1633, a un desconocido.
 11. Montesinos 12, apunta que "Lope vuelve aquí a hablar en serio, cuando dice a los académicos" los versos citados; defiende un "arte popular, pues, *ma non troppo*. También dentro de lo popular caben perfeccionamientos"; no olvidemos que "Lope maneja este concepto para injertarlo de connotaciones positivas hasta engrandecerlo y dignificarlo" (Porqueras 120). Porque, "¿cómo negar, incluso para su teatro, sus afanes culturalistas y

- pruritos de docto? [...] Lope siente la necesidad de explicar por el *vulgo*, desde su concepto peyorativo, determinados elementos integrantes de su comedia, poniéndose así a salvo el escritor culto” (Díez Borque 308).
12. Ya apuntaba Menéndez Pidal (335) que “el público, al fin, educado por la inmensa labor de Lope, acaba por resultar entendido y hacerse exigente, cooperando en su educador”. Weiger 1981, 192, subraya que es “an art-form based upon (though not necessarily replicating) the sociological realities of the nation at that time”.
 13. El lugar de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 3, se puede traducir: “voy a referir el espectáculo de pequeñas cosas que provocarán tu admiración”; de Tasso es posible que cite los *Discorsi dell'arte poetica*, III, 5. Para lo “humilde” de la *Angélica*, Trambaioli 119-22.
 14. “Ea (dictio) debet esse in sermone comico pura, facilis, aperta, perspicua, usitata, ex común denique usu sumpta, nam ut idem Aristides rhetor ait: sermo apheles qualis comicus est, dictionem grandem non recipit, cum neomata habeat, uti dictum est, teniua et humilia: oratio autem forenses et politica, cum grandis sit, ad eam quoque dictionem grandem accomodari oportet” (37).
 15. Traduce a la letra el citado libro de Robortello 43, salvo la frase latina, que la deja tal cual; Robortello también cita a Horacio y el resto del razonamiento.
 16. “En términos absolutos, el género más antiguo sería el himnico, al que habrían seguido inmediatamente las formas de sátira dramática, que, por tanto, podrían identificarse con las *vituperationes* o primeras manifestaciones de la imitación de los peores por los peores [...]. La sátira habría nacido de la costumbre (y libertad) de la maledicencia; más tarde, habría pasado a tratar temas jocosos y a introducir personajes” (Vega 146).
 17. “È un mondo in sé perfetto che vive della solarità dei miti che rappresenta, una realtà edenica non corrosa dalle rughe del tempo, animata da una istintualità sensuale ed esplicita” (Caracciolo 87).
 18. Como apunta Díaz Marroquín 10, hay toda una *teoría de los afectos* basada “en la capacidad de la obra artística para expresar las emociones codificadas, los *afectos*, confundidos a partir del Racionalismo con las hasta entonces denostadas *pasiones* en el contexto de una verosimilitud y un *decorum* emanados de la puesta al día humanista de la ética y la poéticas aristotélicas”.
 19. “Lope’s phrase ‘corteza rústica’ [...] is not merely a touch of becoming modesty. It also suggests the traditional view of pastoral style as not par-

- ticularly elevated (whence its appropriateness for beginners), though its 'humility' had always been a stylistically refined one. But the phrase is significant in pointing out the admixture of genuine rusticity nearly always present in Lope's pastorals, the nonpastorally-conditioned perspective on country folk and country activities, the freshness in the perception of nature, products both of Spanish dramatic tradition and of direct observation" (Trueblood 186-87).
20. "Quod Graeci *ethicon* vocant, ad naturas et ad mores et ad omnem vitae consuetudinem accomodatum; alterum [...], quo perturbantur animi et concitantur, in quo uno regnat oratio"; antes, en el *De oratore*, III, 96, había intentado traducir los dos términos, aplicándole a *ethos* el latino *sensus*, y a *pathos*, la voz *dolor*.
 21. "Diversum [al *ethos*] est huic quod *pathos* dicitur quodque nos 'adfectum' proprie uocamus, et, ut proxime utriusque differentiam signem, illud comoediae, hoc tragoediae magis simile". (*Institutio oratoria*, VI, ii, 20)
 22. Parafraseo a Tateo 13. Ricciardelli subraya especialmente que "la natura partecipa dell'amore dei pastori, vive con essi, ma gli effetti di questo amore sono violenti e quasi disastrosi. Cio perchè l'amore, anche se in una cornice di sogni e di poesia, è una realtà profonda nell'*Arcadia*" (99). Caracciolo señala que "quando Sannazaro riannoda i fili della bucolica a quelli della pastorale classica scioglendosi dagli impacci dell'allegoricismo medievale, recrea un mondo arcadico del tutto personale" (15).
 23. Strosetzski, con todo, apunta certeramente que "los pastores de la Arcadia se presentan como opuestos no sólo a la corte y a la ciudad, sino también a la naturaleza en estado puro en la medida en que constituyen una construcción específica artificial" (451).
 24. Reyes, apunta que Lope abraza el "ideal arcádico" por "el deseo de huir de una realidad penosa, probablemente de las envidias y persecuciones sufridas a raíz del exilio de 1588" (32).
 25. Es un teatro que se adecuó "desde la mentalidad cortesana, para acercarlo al espectáculo público de los corrales [...] y por un proceso de recortesanaización (que testimonia *La Arcadia*) al espectáculo privado, suntuoso y nobiliario del barroco maduro, al que han venido a incorporar sus hallazgos los escenógrafos italianos [...]. Del palacio a la calle, de la calle al corral, y del corral de nuevo al palacio" (Oleza 1986, 343).
 26. El inicio del proceso lo estudia Trueblood; Neumeister, por su parte, analiza cómo la representación cortesana acaba traicionando el espíritu de la

- comedia, una vez se gastó la fórmula de Lope y el teatro salió de los corrales (168-71).
27. Lo apunta Rozas y lo recalca Sobejano (669-70), señalando que los tres o cuatro "grandes ingenios" pueden ser "Rueda, Virués y Miguel Sánchez, únicos autores mencionados en *Arte nuevo*". No creo que Lope "menosprecia su propio arte" (Weber de Kurlat 40).
 28. Asensio 1981 demuestra fehacientemente la fe de Lope en ese sistema estético, tan contingente del gusto del público y, por consiguiente, del éxito comercial. Véanse también Pérez Magallón 209, y últimamente Pedraza, que insiste en que "Lope insiste, unas veces con cínico desgarró, otras con entusiasmo y admiración, en la compleja relación dialéctica entre los artistas y su auditorio [...] entre un público heterogéneo, en el que está representada toda la sociedad, y los creadores artísticos" (21).
 29. Montesinos 19, que apostilla a renglón seguido que "el teatro español se nos da siempre como algo vivo, en un devenir constante; en corto tiempo, la obra requiere podas o alteraciones, tal vez acertadas, mil veces bárbaras".
 30. En esa aparente contradicción entre tradición y modernidad, entre el "uso" y el "arte", radica la principal paradoja del *Arte nuevo*, como explicó magistralmente Montesinos.
 31. Newels (136-52), trae los textos más representativos de la polémica.
 32. La "*Comedia nueva* [...]", vulnerando el código aristotélico, leído por los humanistas, mezcla asuntos graves con personajes bajos o personajes elevados con asuntos cotidianos, en la medida que plantea conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor...) de manera cómica, en que se permite aderezar argumentos de subida tensión dramática con episodios ridículos o viceversa, en que oscila con toda libertad entre la historia (seria) y la fábula (risible), o en que se siente muy dueña de resolver indistintamente, cómica o trágicamente, cualquiera que sea el conflicto representado" (Oleza 1997, XV); complétese con Newels 125-56, pero ya lo había explicado estupendamente Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), recogido en *Preceptiva* 177-78.
 33. Lo ha explicado admirablemente Blecua 1981, 14-15, que apunta son personajes que "ni podían ser como los pastores cómicos ni como los pastores ideales. Tampoco como los héroes de las comedias. No era fácil conseguir el 'decoro' de esos tipos nuevos que una excesiva sublimación situaría en los límites de lo verosímil y chocaría frontalmente con la preceptiva dramática. Rebajarlos a la categoría cómica iba en contra de la

- propia acción trágica de los casos históricos en que se inspiraban. Son personajes mixtos, tragicómicos, nacidos del enfrentamiento de la Historia, lo verdadero, lo particular, y la Poesía, lo verosímil, lo universal, y del contraste entre la tradición literaria vulgar y la crítica humanística".
34. Cuando no, no, porque "the *comedia* is not a revolutionary art but an evolutionary response to the aesthetic, ethical and social needs of the Spaniard of the times" (Weiger 1981, 189).
 35. En este sentido, Weiger 1981, 195, subraya la actitud conservadora de Lope respecto de la teoría teatral, porque no gustaba de la novedad ("conscious novelty") y sólo ajustó su estilo dramático a la sociedad del tiempo en que vivió. Para las sucesivas generaciones de dramaturgos, desde Lope de Rueda, véase el excelente trabajo de Joan Oleza, en este mismo volumen.
 36. Ésta es la paradoja en que insiste una y otra vez Montesinos, y que ilustra y documenta inteligentemente Weiger 1978.
 37. "In the context of the dramatic theory [...], the adjective 'barbarous' cannot be disassociated from the mimes, jongleurs, stops, and minstrels" (Burningham 290).
 38. Sólo una de las seis comedias del volumen, a costa de Francisco López e impreso en Lisboa por Pedro Crasbeek, es de Lope: *Carlos el Perseguido*. Véase Campana 13.
 39. La referencia a Serafino ya figuraba en el *Isidro* (1599): "algunos italianos invidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitallas, como hizo Serafino Aquilino" (20).

Obras citadas

- Alcina, Juan Francisco. "El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez". *Excerpta Philologica* 1 (1991): 19-34.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1965.
- . "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)". *Actas del coloquio "Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia ita-*

- liana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978). Ed. Francisco Ramos Ortega. Roma: Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981. 257-70.
- Blecua, Alberto. "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda". *Signos viejos y nuevos: estudios de historia literaria*. Barcelona: Crítica, 2006. 295-326.
- . ed. Lope de Vega. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. Fuenteovejuna*. Madrid: Alianza, 1981.
- . "La traducción del *Edilión I*, de Teócrito, por Feliciano de Silva". (En prensa).
- Brioso, Máximo, ed. *Bucólicos griegos*. Madrid: Akal, 1986.
- . "De nuevo sobre los orígenes de la poesía bucólica ¿Teócrito *euretés*?". *Géneros poéticos grecolatinos*. Eds. Dulce Estefanía, Manuel Domínguez y María Teresa Amado. *Cuadernos de literatura griega y latina* 2 (1998): 221-45.
- Burningham, Bruce R. "Barbarians at the Gates: The Invasive Discourse of Medieval Performance in Lope's *Arte Nuevo*". *Theatre Journal* 50 (1998): 289-302.
- Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón. "Introducción". Lope de Vega. *Comedias de Lope de Vega: parte I*. Vol. 1. Lérida: Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona. 1997. 11-40.
- Canet, José Luis, ed. Lope de Rueda, *Pasos*. Madrid: Castalia, 1992.
- Caracciolo, Angela. *L' "Arcadia" del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*. Roma: Bulzoni, 1995.
- Castro de Castro, David. *La traducción latina de los idilios de T. de V. Mariner*. Tesis doctoral inédita. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Cicerón, Marco Tulio. *De oratore ad Quintum fratrem libri tres*. 3 vols. Ed. Edmond Courbaud. Paris: Société d'édition "Les Belles lettres", 1956.
- . *Orator ad M. Brutum*. Ed. P. Reis. Leipzig: Teubner, 1971.
- Crawford, James Pyle Wickersham. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Filadelfia: Pennsylvania University Press, 1937.
- Cristóbal, Vicente. "Las *Églogas* de Virgilio como modelo de un género". *La égloga: IV encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 21-23 de noviembre de 2000)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. 23-56.
- Cueva, Juan de la. *Exemplar poético*. Ed. José María Reyes Cano. Sevilla: Alfar, 1986.
- Díaz Marroquín, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Díez Borque, José María. "Lope para el vulgo. Niveles de significación". *Actas del coloquio "Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia ita-*

- liana: (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*. Ed. Francisco Ramos Ortega. Roma: Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981. 300-12.
- Egido, Aurora. "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro". *Criticón* 30 (1985): 43-77.
- Finello, Dominick. *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2008.
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: Anaya, 1968.
- Gerhardt, Mia Irene. *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans la littératures italienne, espagnole et française*. Utrecht: Hes Publishers, 1975.
- González de Salas, Juan Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua*. Ed. Luis Sánchez Laílla. 2 vols. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar. *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon, 1966.
- Halperin, David M. *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Hompanera, Bonifacio. "Bucólicos griegos, sus traductores e imitadores en España". *Ciudad de Dios* 62 (1903): 200-08 y 629-40; 63 (1904): 114-22 y 191-96.
- Horacio Flaco, Quinto. *Epístolas; Arte poética*. Ed. Fernando Navarro Antolín. Madrid: CSIC, 2002.
- Johnson, Carroll B. "El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 95-102.
- Maestro, Jesús G. "Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental". *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 193-208.
- Mártir Rizo, Juan Pablo. *Poética de Aristóteles traducida del latín*. Ed. Margarete Newels. Colonia: Westdeuscher, 1965.
- Menéndez Pidal, Ramón. "El 'arte nuevo' y la 'nueva biografía'". *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos, 1957. 298-369.
- Montesinos, José F. "La paradoja del *Arte nuevo*". *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Anaya, 1967. 1-20.
- Neumeister, Sebastian. "La fiesta de corte como anticomedia". *Espacios teatrales del Barroco español*. Ed. José María Díez Borque. Kassel: Reichenberger, 1991. 167-81.
- Newels, Margarete. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Lon-

- dres: Tamesis, 1974.
- Novo, Yolanda. "Canté versos bucólicos/con pastoril zampoña, melancólicos?: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)". *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 253-81.
- Oleza, Joan. "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega". *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Ed. José Luis Canet. Londres: Tamesis, 1986: 325-35.
- . "Del primer Lope al *Arte nuevo*". Lope de Vega. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Crítica, 1997. I-LV.
- Pedraza, Felipe. "El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido". *El Siglo de Oro antes y después del "Arte nuevo": nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: Sitech, 2009. 13-24.
- Pérez-Abadín, Soledad. "Resonare silvas". *La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2004.
- Pérez-Magallón, Jesús. "Del *Arte nuevo* de Lope al arte 'reformado' de Bances: algunas cuestiones de poética dramática". *Edad de Oro* 19 (2000): 207-22.
- Porqueras-Mayo, Alberto. "Sobre el concepto de vulgo en la Edad de Oro". *Temas y figuras de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972. 114-27.
- Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Eds. Francisco Sánchez-Escribano y Alberto Porqueras-Mayo. 2.^a edición. Madrid: Gredos, 1972.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Institution oratoire*. Ed. Henri Bornecque. 4 vols. Paris: Garnier Frères, 1954.
- Ravasini, Ines. "Lope y la tradición piscatoria". *Anuario Lope de Vega* 12 (2006): 211-31.
- Reyes, Rogelio. *"La Arcadia" de Sannazaro en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.
- Ricciardelli, Michele. *L'"Arcadia" di J. Sannazaro e di Lope de Vega*. Nápoles: Fausto Fiorentino, 1966.
- Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis "De arte poetica" explicaciones*. Florencia: Lorenzo Torrentini, 1548.
- Rosenmeyer, Thomas Gaw. *The Green Cabinet: Theocritus and the European pastoral lyric*. Berkeley: University of California, 1969.
- Rozas, Juan Manuel. "El género y significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega". *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990. 169-96.

- Rueda, Lope de. *Pasos*. Ed. José Luis Canet. Madrid: Castalia, 1992.
- Sánchez Laílla, Luis. "Dice Aristóteles": la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro". *Criticón* 79 (2000): 9-36.
- Sannazaro, Jacobo. *La Arcadia*. Trad. Blasco de Garay, Diego López de Ayala y Diego de Salazar. Toledo: Juan de Ayala, 1547.
- Segal, Charles. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton: University Press, 1981.
- Sobejano, Gonzalo. "Anotaciones a la *Epístola a Claudio* de Lope de Vega". *Silva: studia philologica in honorem Isaiás Lerner*. Eds. Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 659-74.
- Strosetzski, Christoph. "Las fronteras de la Arcadia: naturaleza y estado natural". *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Eds. Alberto Blecha, Ignacio Arellano y Guillermo Serés. Madrid: Iberoamericana, 2009. 441-54.
- Tateo, Francesco, ed. Jacopo Sannazaro. *Arcadia*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Toro-Garland, Fernando. "El *entremés* como origen de la *comedia nueva* según Lope". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 103-09.
- Trueblood, Alan S. "Some Observations on the Early Pastoral Plays of Lope de Vega". *Letter and Spirit in Hispanic Writers, Renaissance to Civil War: Selected Essays*. Londres: Tamesis, 1986. 85-103.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: CSIC, 1971.
- . *Las almenas de Toro*. Ed. Thomas E. Case. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1971.
- . *La Arcadia: novela*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1975.
- . *La Arcadia: comedia*. Ed. Guillermo Serés. *Trecena parte de comedias*. Coord. Natalia Fernández. Lérida: Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona (en preparación).
- . *El castigo sin venganza*. Barcelona: Pedro Lacavallería, 1634.
- . *Lo cierto por lo dudoso. Parte veinte de las comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625.
- . *Comedias de Lope. Parte IV*. Eds. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida: Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- . *Decimasexta parte de las comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621.
- . *Epistolario*. Ed. Agustín G. de Amezúa. 4 vols. Madrid: RAE, 1935-1943.
- . *Lo fingido verdadero*. Ed. Mariateresa Cattaneo, Roma: Bulzoni, 1992.

- . "Introducción a la justa poética". *Justa poética al bienaventurado San Isidro, en las fiestas de su beatificación. Colección escogidas de obras no dramáticas de Frey Lope de Vega Carpio*. Ed. Cayetano Rosell. Madrid: Librería y casa editorial Hernando, 1926. 145-47.
- . *Isidro. Poema castellano*. Madrid: Luis Sánchez, 1599.
- . *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. Ed. Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: CSIC, 1951-1954.
- . *Justa poética... al bienaventurado San Isidro*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1620.
- . *La mal casada. Décima quinta parte de la comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621.
- . *La hermosura de Angélica: poema de Lope de Vega Carpio*. Ed. Marcella Trabaiolli. Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- . *Parte catorce de las comedias*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1620.
- . *Parte veinte de las comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625.
- . *La pastoral de Jacinto. Decima octava parte de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Juan González, 1623.
- . *El peregrino en su patria*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1973.
- . *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998.
- . *La serrana de Tormes. Decimasexta parte de las comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621.
- . *Trecena parte de comedias*. Ed. Natalia Fernández. Lérida: Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona (en preparación).
- . *Virtud, pobreza y mujer. Parte veinte de las comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1618.
- Vega, María José. *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1997.
- Weber de Kurlat, Frida. "Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 37-60.
- Weiger, John G. *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid: Cupsa, 1978.
- . "Lope's Conservative *Arte de hacer comedias en este tiempo*". *Studies in honor of Everett W. Hesse*. Eds. William McGrary y José A. Medrigal. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. 187-98.